Leonardo Sciascia: la collezione come condizione

Francesco Paolo Campione
Università degli Studi di Messina
francescopaolo.campione@unime.it

© dell'autore

Ricevuto: 10/06/2022
Accettato: 07/08/2022
Pubblicato: 22/12/2022

Riassunto

Il tema della collezione ha attraversato sovente le pagine di Leonardo Sciascia. Più, in effetti, come un'allusione che riaffiora nel testo che come esplicito campo di indagine. Rileggere alcune pagine dello scrittore dà oggi la possibilità di ripensare il tema della raccolta al pari di una condizione esistenziale, nella quale entrano costantemente alcuni elementi archetipici: il progetto totalizzante, la "coazione" a ripetere il gesto dell'acquisto, l'impossibile completamento. In questo contributo, l'analisi sarà accompagnata dalla "visita" ad alcuni luoghi e ad alcuni personaggi nei quali – in una certa maniera – si è rispecchiato Leonardo Sciascia, e che dell'argomento in questione forniscono un'immagine viva e per molti aspetti inconsueta.

Parole chiave: Leonardo Sciascia; Collezione; Inquisizione; Mostri; Settecento.

Abstract. ***Leonardo Sciascia: collecting as condition.***

The topic of collecting has often crossed Leonardo Sciascia's pages. More, in fact, as an allusion that reappears in the text, than as an explicit field of investigation. Rereading today a few pages of Sciascia gives the opportunity to rethink the issue of the collection as an existential condition, in which some archetypal elements constantly enter: the all-encompassing project, the "compulsion" to repeat the purchase gesture, the impossible completion. In this contribution, the analysis will be accompanied by the "visit" to some places and to some characters in which – in a certain way – Leonardo Sciascia was reflected, and who provide a vivid image of the topic in question and in many respects unusual.

Keywords: Leonardo Sciascia; Collecting; Inquisition; Monsters; 18th Century.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.545 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Raccogliere e ripensare

Cos'è una collezione? A una domanda tanto banale la risposta più ovvia sarebbe quella che è possibile trovare in ogni dizionario, e che riconduce il più delle volte all'idea di un insieme ordinato, sovrinteso da un principio capace di aggregare i singoli elementi della raccolta e di legittimarli in ragione della loro capacità di colmare dei vuoti, di risarcire delle mancanze rispetto a un progetto di completezza che sta sempre su un orizzonte lontano. A una considerazione più profonda, essa si dà come un universo di cui il padrone è insieme creatore e demiurgo. Il potere che esercita il proprietario è in fondo il simulacro di una potestà che sta sul piano della divinità: quello di accogliere o escludere da quel cosmo gli oggetti sul principio dell'interesse che rivestono. Una collezione, infatti, comporta sempre una collazione, un confronto tra i costituenti per rilevarne le differenze, le varianti, le più o meno ampie similarità. Eppure non poche volte il traguardo di una difficile ultimazione, ogni volta spostato in avanti man mano che la raccolta s'implementa, si traduce in una ossessione. Sempre più spesso, a misura dell'arricchimento, a emergere sono piuttosto le lacune che le presenze: la collezione, che era stata progetto di libertà, rovescia il suo ruolo e si tramuta in un meccanismo dispotico. A soccombere, in questo scambio di parti, è sempre il suo creatore.

Il tema della collezione non è tra quelli che più diffusamente ha attraversato la scrittura di Leonardo Sciascia, almeno come esplicito campo di indagine. Eppure, al pari di una filigrana, essa traspare in molte pagine dei suoi testi quasi come un principio generatore: d'altro canto, cosa c'è di più vicino a una collezione di un libro? Un libro è una selezione ordinata di parole, sovrintese da uno schema narrativo capace di dare un sovra-senso al singolo elemento lessicale e di racchiuderlo entro un'architettura compiuta. Spesso nei testi sciasciani la collezione affiora solo come allusione, oppure come pretesto implicito da cui prende avvio il racconto, quasi come elemento simbolico. Si pensi alla celebre xilografia di Dürer, che ne *Il cavaliere e la morte*[1] è l'oggetto amato eppure temuto dal protagonista, il misterioso commissario Vice. Il ritratto psicologico che l'autore ne dà – già nella prima pagina del romanzo – corrisponde fin nei minuti dettagli al più caratteristico *habitus* del collezionista:

> Quando alzava gli occhi dalle carte, e meglio quando appoggiava la testa sull'orlo dell'alto e duro schienale, la vedeva nitida, in ogni particolare, in ogni segno, quasi il suo sguardo acquistasse un che di sottile e puntuto e il disegno rinascesse con la stessa precisione e meticolosità con cui, nell'anno 1513, Albrecht Dürer lo aveva inciso. L'aveva acquistata, molti anni prima, ad un'asta: per quell'improvviso e inconsulto desiderio di possesso che a volte lo assaliva di fronte a un quadro, una stampa, un libro. L'aveva contesa agli altri che la volevano, arrivando quasi ad odiare il più tenace, che gliela aveva poi abbandonata ad un prezzo che, corrispondendo al suo stipendio di due mesi, al momento di pagarlo gli diede un certo sgomento. Ingente non soltanto in rapporto alle sue possibilità: ma ora, per il vertiginoso crescere dell'inflazione

1. Sul rapporto immagine e parola nel breve romanzo di Sciascia, cfr. Panetta, 2018, pp. 1-10.

> e per il moltiplicato valore delle cose di Dürer e di ogni altro grande incisore, irrisorio. Se l'era portata dietro da una sede all'altra, da un ufficio all'altro: attaccandola sempre alla parete di fronte alla scrivania. Ma di tutti quelli che in tanti anni erano entrati nel suo ufficio, soltanto uno (un truffatore ingegnoso che giovialmente accettava la sorte che da quell'ufficio lo avrebbe per qualche anno fatto ospite di un carcere inospitale) si era soffermato a guardarla e ad apprezzarla: proprio ad apprezzarla, secondo i più recenti cataloghi dei mercanti di stampe zurighesi e parigini. Quell'apprezzamento lo aveva un po' allarmato; in un soprassalto di grettezza, di avarizia, aveva deciso di portarsela a casa; ma se ne dimenticò subito. Si era ormai abituato ad averla di fronte, nelle tante ore d'ufficio.[2]

Quell'oggetto enigmatico, inquietante e attrattivo allo stesso tempo, per l'investigatore inguaribilmente malato era divenuto un esercizio mentale, una specie di analgesico iconico: lo aveva acquistato, finanche al di là delle proprie sostanze, non tanto per il suo valore oggettuale o come autentica "reliquia" del pittore tedesco (ogni opera d'arte, in effetti, è un "pezzo" del suo autore); quanto perché esso sembrava rilevargli una *methodus* d'indagine che – nei segni sottili e analitici dell'incisione – dispiegava una verità inattingibile ai profani.

Qualche altra volta, nella scrittura di Sciascia la collezione è il motore di un'azione criminale che si dipana dalla bramosia verso un (altrimenti) impossibile godimento personale: come non pensare, in questo caso, alla *Natività* caravaggesca sottratta dall'Oratorio di San Lorenzo a Palermo nel 1969, che compare in un fulmineo fotogramma arrotolata a mo' di un tappeto in *Una storia semplice*?[3] Oppure all'oscuro ricetto, l'accumulo di cose deputate a saziare un'autentica bulimia di possesso dove, nella finzione del racconto, avrebbe trovato riparo il quadro dopo il furto:

> una specie di sottotetto, una camera alta che uno di normale statura quasi toccava con la testa il soffitto ma ampia quanto giù la sala da pranzo. Era piena di divani, poltrone e sedie sfondate; di casse; di cornici vuote; di panneggi polverosi. Torno torno erano dei busti-reliquiari di santi: una diecina, dorati, ma faceva spicco tra loro un busto più grande, d'argento il petto, nera la mantellina, la faccia incagnata. I busti dorati portavano, sul piedistallo barocco, il nome di ciascun santo; l'altro più grande e più cupo il brigadiere non aveva sufficiente esperienza di santi per riconoscervi sant'Ignazio.[4]

In *Quadri come diamanti*[5] la vicenda un po' picaresca del protagonista, il nobile seicentesco Fabrizio Valguarnera, mercante, collezionista, pratico di scienze e di medicina, svolta a un certo punto in virtù di un fortunoso e fraudolento possesso di pietre preziose. Gioie che nel suo progetto estetico, autocelebrativo e, perché no?, imprenditoriale gli avrebbero consentito di radunare una collezione di dipinti (vi figuravano opere di Reni, Poussin, Guercino, Lanfranco,

2. Sciascia, 1988, pp. 11-12.
3. Sciascia, 1989, p. 38.
4. Sciascia, 1989, p. 20.
5. Sciascia, 1989b.

Carracci, Valentin de Boulogne, gli artisti insomma di un autentico olimpo figurativo) stupefacente a tal segno che sarebbe stato difficile da incontrare, tutti insieme, persino nelle maggiori quadrerie di quell'epoca. Il piano per una grande esposizione di quei capolavori presso la chiesa di Santa Maria di Costantinopoli dei Siciliani a Roma, lo sospetta Sciascia, puntava probabilmente a innalzare "mediaticamente"[6] il valore di quelle opere, sì da venderle a prezzi maggiorati commisuratamente alla loro fama, e acquistarne ancora delle altre. È in quello scambiare brillanti per quadri, in una identità di valori economici che solo lo smisurato amore per la bellezza poteva giustificare, sta il destino di un collezionista votato a non sopravvivere al proprio desiderio totalizzante. La fine miseranda di don Fabrizio (forse per veleno, come ritiene Sciascia) nelle prigioni romane di Tor di Nona è in fondo l'epilogo più naturale di un'avventura costantemente condotta sul filo dell'azzardo.

L'intento di questo contributo è in verità quello di individuare il tema della collezione in una certa produzione letteraria di Leonardo Sciascia come sostrato genetico della scrittura e insieme come condizione esistenziale. Per questo l'indagine si muoverà tra luoghi e personaggi evocati dallo scrittore apparentemente lontani, eppure legati da una linea sottile e arcana. Un filo che attraversa situazioni nelle quali la collezione è stata – in un medesimo tempo – causa e cura della pazzia.

Collezionare il dolore

Esiste un luogo nel quale la sofferenza di chi vi stette recluso, le voci e i pensieri soffocati dentro una scatola di pietra sono rimasti perpetuamente fissati alle pareti di alcune stanze. Come se quei muri, per un umanissimo fenomeno fisico in un contesto che aveva del tutto perduto l'umanità, avessero assorbito quella disperazione e l'avessero tradotta in immagine. Le *Carceri dell'Inquisizione* di Palermo, forse il più completo e sconcertante museo del fanatismo e della oppressione politica e religiosa, furono uno dei luoghi più congeniali all'indole creativa di Leonardo Sciascia. Gli evocavano il "tenace concetto",[7] l'ostinazione ereticale di quel Fra' Diego La Matina che egli riconosceva come suo autentico progenitore spirituale, finito al rogo nel 1658. Alle prigioni aveva dedicato uno scritto[8] pubblicato da Sellerio nel 1977: una nota tanto breve quanto appassionata, e sintomatica di una concezione dell'arte, della politica e della creatività che avrebbe costantemente accompagnato la sua produzione letteraria. All'epoca in cui scriveva Sciascia (il testo in realtà risale alla metà degli anni Sessanta, di fatto coevo a *Morte dell'Inquisitore*) le opere di riattamento dello *Steri* di Palermo a sede del Rettorato dell'Università erano ancora lontane dal concludersi. Lavori non sempre condotti con rigore filologico, nei quali la personalità visionaria e intransigente di Carlo Scarpa (che assieme a

6. Sciascia, 1989b, p. 37.
7. Sciascia, 1964, p. 74.
8. Sciascia, 1977.

Roberto Calandra aveva sovrinteso al ripristino del complesso monumentale)[9] era dovuta disciplinarsi entro un mal tollerato rispetto delle superfetazioni, ma che appunto per l'attitudine dell'architetto alle scelte radicali avevano confinato a un ruolo marginale – se non persino sacrificato – intere porzioni dell'edificio considerate di minor conto rispetto allo splendore gotico degli ambienti di rappresentanza. Quelle stanze, che a loro volta erano passate attraverso continue rifunzionalizzazioni dopo l'abolizione del tribunale della Santa Inquisizione, giacevano allora in un quasi completo abbandono. Ne aveva fatto scoperta all'inizio del Novecento Giuseppe Pitrè,[10] ignorando che in realtà qualche tempo prima Vito La Mantia le aveva sommariamente descritte in una chiosa al suo studio sulla storia dell'Inquisizione siciliana.[11] Una invenzione tardiva in entrambe le circostanze, giacché l'abbattimento di molte pareti dell'antico fabbricato per dar spazio agli uffici del palazzo di giustizia, che s'era scelto di ospitare proprio nell'antica dimora dei Chiaramonte, aveva già cancellato la gran parte dei graffiti che vi avevano impresso, fino al 1782, i prigionieri del Santo Uffizio. In quelle stanze, e in diverse altre che nel frattempo avevano rivelato sotto plurimi scialbi di calce centinaia di disegni e iscrizioni, come un'incredibile stratigrafia della sofferenza, Sciascia era entrato nel 1964 assieme a Giuseppe Quatriglio, che per proprio conto era venuto a conoscenza di nuove scoperte tenute dalle autorità precauzionalmente segrete. Negli ambienti che avevano ospitato le celle delle *Carceri Filippine* e del *Carcere dei Penitenziati* lo scrittore s'era introdotto clandestinamente, quasi a violare un segreto che – proprio come due secoli prima, con le carte, le delazioni e le testimonianze del Tribunale del Santo Uffizio – le istituzioni volevano restasse nascosto. Improvvisamente ai suoi occhi si era dispiegato un mondo fatto di immagini e di parole, di sapienza e di pazzia. Quasi una immensa pellicola fotografica, quelle pareti recavano impresse, e davano conto più efficacemente di ogni descrizione, a quale grado di crudeltà e annichilimento possano giungere la sopraffazione del potere e l'esservi sottomessi. Un istituto vecchio di secoli, apparentemente consegnato all'oblio, ma che Sciascia stesso riconosceva nella sua tremenda attualità: «altre inquisizioni l'umanità ha sofferto e soffre tuttora».[12] Il tribunale di fede, dunque, era esistito come prefigurazione degli orrori perpetrati dalle dittature novecentesche. Nei tredici anni che trascorsero tra quelle visite furtive e la pubblicazione di *Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione* molto scomparve, specie negli ambienti dell'edificio principale dello *Steri*: eppure quel che è restato, in aggiunta a ciò che fu in seguito rinvenuto[13] (e che fortunatamente fu conservato, sebbene Sciascia non facesse in

9. Sul restauro dello *Steri*, del quale Scarpa fino al 1978 rivestì il ruolo di consulente, cfr. Lima, 2006; Vicari, 2019.
10. Pitrè, 1940.
11. La Mantia, 1977[2], p. 154, nota 26.
12. Sciascia, 1992[2], p. 8.
13. Per una rassegna esaustiva dei graffiti rinvenuti nel complesso dello *Steri*, cfr. Mancuso, 2006, pp. 14-17; Catalano, 2007, pp. 10-14; Sciuti Russi, 2006, pp. 15-17; Catalano et al., 2015; Civale, 2018; Fiume & García-Arenal, 2018; Fiume, 2017; Fiume & García-Arenal,

tempo a vederlo), bastò per comprendere lo statuto e il sottofondo simbolico di quell'immensa galleria di sospiri. Pitrè aveva chiamato quel complesso di immagini e parole *Palinsesti del carcere*: un titolo che rievocava in modo quasi palmare l'opera di Cesare Lombroso pubblicata nel 1888, ma che dispiegava un sottofondo di pietà e di partecipazione emotiva estraneo al freddo raziocinio classificatorio del criminologo. Sciascia, per proprio conto, di quelle scoperte iniziali aveva fatto una specie di preambolo a *Morte dell'Inquisitore*: la storia, la vera storia dell'Inquisizione e delle sue nefandezze, "parlava" attraverso quei disegni e quelle iscrizioni. Di più, a molti reclusi dei quali restavano come unica memoria la loro "firma" o i disegni lasciati sul muro la prigionia aveva "ispirato" un'attitudine artistica e poetica capace di riconfigurare in una modalità nuova il luogo della loro pena. Non uno solo di essi era stato incolto: segno che per il potere oppressivo, per l'oscurantismo politico e religioso nessun nemico è più pericoloso del saper leggere e scrivere, e del trasformare in pensiero quelle abilità. E oltre a denunciare la disperazione, qualche volta finanche la beffarda presa d'atto che in fondo quelle tetre carceri erano un riparo "protettivo" ai mali del mondo (su un graffito ancora si legge «Allegramenti, o carcerati, chi quannu chiovi a buona banda siti»), quel groviglio di santi, di mostri, di sonetti e di preghiere "simulava" una realtà altra. Una vita sospesa tra incubo e rassegnazione, fra il timore dei castighi corporali e una disperata fiducia in Dio. In una cella delle *Carceri Filippine* un pittore di cui Sciascia aveva riconosciuto le capacità tutt'altro che dozzinali aveva dipinto sulla parete un finto arazzo. Tenuto da bastoncini e cordicelle dipinti illusionisticamente, quel complemento d'arredo *trompe-l'oeil* rappresenta un paesaggio (forse una memoria dell'agro palermitano) nel quale – sullo sfondo della chiostra di monti che cinge la *Conca d'Oro* – campeggia una sorta di baglio fortificato. È di fatto lo stesso scenario che compare attorno alla *Crocifissione* maggiore (per distinguerla da un'altra di più esigue dimensioni, e di minore qualità esecutiva), che sta nelle stesse carceri a occupare dal pavimento alla cima una intera parete: il profilo dell'insenatura marina che disegna un golfo, straordinariamente simile a quello di Palermo (all'estremità sinistra, sebbene parzialmente cancellato, pare intravedersi il profilo del *Capo Zafferano*), ambienta in un luogo familiare il Golgota. Persino lo *Steri*, o un edificio turrito che molto gli somiglia, grandeggia tra la fungaia di case che circondano il crocifisso. Sciascia, con un certo azzardo interpretativo, individuava nello stile che connota quella rappresentazione gli echi lontani della pittura di Luca Giordano e Francesco Solimena:[14] forse un po' poco per rubricare l'anonimo pittore tra gli artisti partecipi della temperie del Barocco napoletano, ma comunque abbastanza per descriverne l'espressionismo dolente e la propensione all'effetto scenografico. Traslare in un luogo rassicurante lo spettacolo della morte di Cristo, e renderlo presente in ogni istante della vita carceraria significava probabilmente non solo farsene costantemente spettatore, ma anche

2021[2].

14. Sciascia, 1977, p. 5.

in certo modo condividerne l'ingiustizia: chi tracciò la raffigurazione della *Crocifissione* da un lato miseramente tentava – agli occhi dei carcerieri che senza sosta lo sorvegliavano – di apparire del tutto ortodosso in materia di fede; dall'altro di farsi simile a Cristo nel dolore. In ogni luogo, tra le *Carceri Filippine* e quelle *dei Penitenziati* un corteggio di santi le cui immagini furono segnate con materiali improvvisati[15] sta a guardia delle afflizioni dei carcerati. Qualcuno, in un misto di esaltazione mistica e di iconografia visionaria, scrisse «Voi solo S. Giovanni mi guardate con sei occhi» come a impetrare – in quell'esopide e ciecamente improbabile sguardo – una incessante vigilanza contro i rigori della reclusione e le crudeli sevizie. A poco a poco, nei quasi due secoli che corsero fra l'allocazione del tribunale e delle sue carceri nell'edificio dello *Steri* e la sua abolizione, tra le pareti delle celle s'era radunata una vera e propria collezione: una raccolta di dipinti e sculture "virtuali" che – forse non diversamente dalle pitture e dai graffiti rupestri della preistoria – colmavano l'*horror vacui* della noia, della paura, dell'incertezza nei confronti di un mondo che, pretendendo di difendere la "purezza" della fede, piuttosto aveva le apparenze di un insaziabile Moloch. Il dispositivo di quella raccolta, costantemente mutevole poiché a più riprese i carcerieri provvedevano a ricoprire con imbiancature lustrali le immagini probabilmente ritenute farneticazioni visive, descrive molto bene – in una misura più generale – lo statuto di una collezione e le sue caratteristiche: la condizione di "rispecchiamento" degli oggetti, quasi come estensioni della psiche dei loro possessori; la "coazione a ripetere" le entrate, poiché di fatto inattingibile è l'orizzonte della totalizzazione ideale[16] della raccolta; la tendenza a saturare tutti gli spazi come se in ogni interstizio s'annidi l'angoscia del nulla e, in quel caso particolare, della dannazione eterna. Quella collezione, frutto di un incessante lavoro di risarcimento, "simulava" una sorta di paradiso entro le mura dell'inferno. Una condizione di redenzione che, per non pochi, dovette in realtà giungere solo dopo un cruento (o magari solo derisorio, eppure non meno distruttivo) *autodafé*.

15. Già negli anni Trenta del Novecento Giuseppe Di Vita aveva individuato parte della composizione dei pigmenti dei disegni in «un miscuglio di tinta nera per le scarpe e di sugo di estratto di pomidoro, quale si suole adoperare in Sicilia per condire le paste alimentari». Cfr. Di Vita, 1933, p. 109. Giovanna Fiume amplia il novero dei materiali, notando che «carbone, nerofumo o la polverizzazione dell'argilla dei mattoni del pavimento, mischiata come legante a liquidi organici (come la saliva o l'urina) sono stati utilizzati per le pitture, raramente eseguite con pigmenti (il verde, il rosso), mentre oggetti metallici di varia natura (le stesse catene?) sono serviti per graffiare l'intonaco o per ottenere l'ossido di rame [scil. di ferro, ndr] usato per il colore rosso». Cfr. Fiume, 2017, p. 8.
16. Sul concetto di *totalizzazione ideale* (il "punto di fuga" verso cui tende una collezione, di fatto quasi sempre irraggiungibile), contrapposta alla *totalizzazione oggettuale* (ciò che effettivamente la collezione riesce a radunare), cfr. Boltanski & Esquerre, pp. 265-266 (il capitolo in questione s'intitola, per l'appunto, *La forma collezione*).

Collezionare mostri (e "ragionare" su di essi)

Il tribunale e le sue carceri resistettero per qualche decennio all'avanzare dell'Illuminismo, benché a una mossa dettata da un Secolo dei Lumi che ormai s'avviavano a spegnersi rispondesse la sua messa in liquidazione. E a un neo illuminista quale fu indubbiamente Sciascia non dovette sfuggire la singolare parentela che i "mostri" delle prigioni inquisitoriali intrattenevano con un altro prodotto di quel tempo, la *Villa Palagonia* di Bagheria.[17] Luogo appartato, sorprendentemente periferico rispetto alle attrattive che spingevano in Sicilia gli intellettuali del Grand Tour a imbibirsi del fascino della classicità, la villa[18] era nata nel 1715 su disegno di Tommaso Maria Napoli per volontà di Ferdinando Gravina e Crujllas, 5° principe di Palagonia. L'architetto domenicano, che fino ad allora s'era diviso fra progetti di edifici religiosi e la redazione di trattati di architettura militare, s'era divertito a impiantare su uno sviluppo vagamente pentagonale – quello appunto tipico di una costruzione fortificata – l'icnografia di quella casa di delizie: ne era sortito, come notava lo stesso Sciascia,[19] un organismo costruttivo che instaurava un dialogo problematico con gli spazi esterni: una introversione che non avrebbe tardato a manifestare i propri effetti sugli sviluppi successivi nel parco attorno all'edificio. La metamorfosi o meglio, la teratogenesi di cui presto sarebbe stato affetto l'intero complesso fino a tradursi in uno dei luoghi più celebri dell'Europa settecentesca, sarebbe cominciata proprio come inizia una collezione, per opera del nipote del fondatore Francesco Ferdinando Gravina e Alliata, 7° principe di Palagonia. Un pezzo dietro l'altro, per quarant'anni con la pazienza di chi confida in un tempo infinito per completare una raccolta di fatto senza fine, il principe popolò di mostri di pietra il suo giardino: e d'altro canto, notava Sciascia, «la realizzazione di una simile opera poteva soltanto fermarsi con la morte di colui che l'aveva concepita, e mai dunque avrebbe trovato un compimento, una conclusione».[20] Una coincidenza forse sfuggì allo scrittore, che pure di misteriosi legami tra fatti apparentemente lontani era infaticabile indagatore: i lavori per la trasformazione del giardino nella più incredibile e bizzarra raccolta di statue che fosse mai stata concepita erano iniziati nel 1747 (altri, forse più verosimilmente ne datano il cominciamento al 1749), lo stesso anno in cui l'abate Charles Batteux pubblicava uno dei testi capitali dell'estetica delle origini, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*. Nel momento stesso in cui, in seno alla riflessione sullo statuto delle arti, si introduceva l'equivalenza tra imitazione naturale e produzione della bellezza, in un remoto angolo dell'Europa cominciava a prender corpo una sistematica declinazione del brutto nelle sue diverse manifestazioni scultoree. L'armonia tra arte e natura, che in nome del bello aveva disegnato un'autentica utopia nel corpo dell'estetica settecentesca,

17. Sciascia, 1983a, pp. 67-75.
18. Sulla *Villa Palagonia*, cfr. Tedesco, 2002; Scaduto, 2007. Sullo "shock estetico" che colpì molti dei visitatori della villa nel corso del XVIII secolo, cfr. Hachette, 2002.
19. Sciascia, 1983a, p. 72.
20. Sciascia, 1983a, p. 68.

a Bagheria naufragava miseramente e con la prospettiva di mettere in crisi l'intero sistema delle arti. Persino a Johann Gottfried Herder, l'autore che in *Plastik* (1778) aveva sancito lo statuto tattile della fruizione della scultura, la costruzione e il suo parco erano noti come la deriva cui può giungere la pazzia quando s'unisce alla passione per l'arte, tanto da farne una efficace esemplificazione dell'orrido nella plastica: «che effetto faccia la bruttezza delle forme e come anche solo a leggerne essa sconvolga i nostri nervi e il cervello lo si può saggiare dalla descrizione che il più piacevole fra gli scrittori di viaggi in Sicilia ci ha lasciato del palazzo incantato del più folle fra i demoni umani».[21] Il piacevole scrittore di viaggi è lo scozzese Patrick Brydone, venuto in Sicilia nel 1770 (il resoconto del suo *Tour* sarebbe stato pubblicato tre anni dopo) e iniziatore di un genere letterario al cui richiamo non avrebbero resistito autori come Houël, Swinburne e Goethe. Goethe particolarmente avrebbe fatto della esperienza presso la villa uno snodo cruciale per comprendere non solo il senso nascosto di un'isola che ai suoi occhi comprendeva già in sé la chiave di tutto; ma anche come la deviazione dalla norma sia una anomalia necessaria allo sviluppo "normale" del vivente. Nell'economia della *Italienische Reise*, in effetti, la parentesi di *Villa Palagonia* (ricostruita "a memoria" dopo trent'anni dalla visita effettiva) sembra proprio un piccolo trattato di teratologia, un saggio in cui tutte le possibili devianze della biologia (e dell'arte psicopatologica) paiono descritte in tavole anatomiche – metaforiche certo, ma anche reali – affidate alle mani degli scalpellini assoldati dal principe. Goethe insomma sembra accostarsi al giardino degli orrori non più con l'animo trasognato dell'artista (e di qualcuno dei gruppi statuari assieme al fido accompagnatore Christoph Kniep realizzerà anche qualche disegno), intento in ogni luogo a dipingere miraggi; ma con quello freddo e raziocinante del biologo. Sciascia notava che, malgrado il fastidio che trasuda da ogni rigo dell'episodio di *Villa Palagonia* («abbiamo sciupata tutta la giornata d'oggi dietro alle pazzie del principe di Palagonia», scriverà Goethe), lo scrittore si dilungherà per molte pagine a descrivere quel regno della follia. Il fatto è che quel giardino, dove pareva seppellito l'ultimo briciolo di una ragione costantemente in delirio, a suo modo (appunto come eccezione) confermava la sua regola evoluzionistica. E perciò gli appare come il risultato genetico di "tare" ereditarie che ascendevano ben al di là di quella inconcepibile creazione: «né la cosa più insignificante né quella più ammirevole – esordisce a preambolo del suo "microtrattato" sul *Pallagonico*, la categoria estetica inventata sul momento per rubricare il brutto e la pazzia nell'universo delle arti – scaturiscono immediate da un sol uomo, da una sola epoca; al contrario si potrebbe, pensandoci bene, ricostruire per l'una come per l'altra un albero genealogico».[22] Il "gene malato" artefice di questa progressiva corruzione egli l'aveva già scorto, pochi giorni prima, nella *Fontana Pretoria* di Palermo.[23] Il «serraglio di marmo», sebbene risalente ad almeno due secoli

21. Herder, 2010, p. 51.
22. Goethe, 1997[6], p. 269 (Palermo, 9 aprile 1787).
23. Goethe, 1997[6], p. 261 (Palermo, 5 aprile 1787).

prima, gli sembra l'antecedente immediato delle «follie palagoniane»:[24] anche in questo caso in Goethe era prevalso una sorta d'istinto botanico a catalogare, descrivere minuziosamente perché nulla sfuggisse alla sua memoria. Nella villa, di fatto, tutto l'inferno del male gli si dispiega nel colore bigio e smorto della pietra tufacea. Mendicanti, spagnoli, mori, storpi, esseri mitologici, mutazioni le più spaventose: tutto viene annotato esattamente, classificato secondo le specie con la stessa determinazione di un entomologo che distingua le larve d'insetti su un corpo in decomposizione. Al di là dell'insensatezza dei soggetti rappresentati, due cose però disgustano Goethe al cospetto di quegli «aborti artistici»: la rozzezza dell'esecuzione delle statue e la vile pietra in cui sono scolpite; anche se, ammette, un materiale più nobile non farebbe che accrescere il ribrezzo nei confronti di quelle odiose creature.

Il principe di Palagonia sarebbe sopravvissuto pochi anni alla visita di Goethe alla sua creatura e, una volta di più, la sua fine sarebbe corrisposta a una data cruciale: morendo nel 1789[25] lasciava una figlia di dodici anni che sarebbe andata in sposa allo ziastro più vecchio di quasi cinquanta. «La serie dei mostri – annotava Sciascia – non è finita».[26] In effetti in quegli sponsali aberranti la deformità artistica sembrava dover fare il "salto di specie" verso la biologia, e inaugurare una nuova progenie di turpitudini. Quella congiuntura, che sul calendario segnava una rivoluzione di cui in Sicilia non sarebbe giunta che una flebile eco, a Sciascia evocava un altro personaggio che – se fosse vissuto in questi luoghi – avrebbe certo aleggiato fra le carceri dello *Steri* e la *Villa Palagonia*: il marchese de Sade.

Una certa affinità tra le invenzioni del "divin marchese" e le efflorescenze degenerate della villa l'aveva rilevata Mario Praz, al punto che – notava– «se [Sade] avesse conosciuto villa Palagonia come conobbe le cere delle pesti dello Zumbo (un altro siciliano) certo avrebbe collocato in quell'ambiente stregonesco le *Centoventi giornate di Sodoma*».[27] I gruppi statuari che popolavano i viali della villa potevano ben dirsi i corrispettivi materiali (o forse persino "morali") dei gruppi erotici continuamente descritti (e persino rappresentati in incisioni) nei romanzi dello scrittore francese. Una pagina di *Juliette*, l'atro (e atroce) romanzo che Sade pubblica nel 1801, rivela tuttavia che – almeno indirettamente – i mostri di *Villa Palagonia* non dovevano essergli ignoti. Uno dei *gruppi*, "recitati" nel salottino segreto di Olympe Borghese, uno degli innumerevoli personaggi che incrociano le avventure della protagonista, includeva «un eunuco, un ermafrodita, un nano, una donna di ottant'anni, un tacchino, una scimmia, un cane molto grosso, una capra, un ragazzino di quattro anni bisnipote della vecchia».[28] Basterebbe chiudere gli occhi per rivedere quel groviglio impuro tra i viali del parco palagoniano. Ne *Il secolo educatore*[29] Sciascia

24. Goethe, 1997[6], p. 269.
25. La data più verosimile della morte del principe, in questo caso, va però anticipata al 1788.
26. Sciascia, 1983a, p. 75.
27. Praz, 2002, p. 118.
28. Sade, 1993, vol. II, pp. 98-99.
29. Sciascia, L. (1983b).

assume Sade a confine di un'epoca, il Settecento, che egli propone di far durare 135 anni: dal 1679, anno della morte di Jean-François-Paul de Gondi, cardinale di Retz (uno scrittore che per molti versi dell'Illuminismo era stato precursore) al 1814, data nella quale dopo una vita trascorsa in manicomio – scompare lo stesso Sade. In quello stesso 1789 nel quale moriva il principe di Palagonia lo scrittore stava rinchiuso alla Bastiglia: ne uscì, differentemente da quanto riporta Sciascia, dieci giorni prima che il popolo assaltasse quell'odiato simbolo di oppressione. Eppure quel riacquistare la libertà non sarebbe stato che il preambolo ad altre e più lunghe detenzioni: in altre prigioni, ma tra gli stessi inestricabili vincoli che legano i protagonisti dei suoi romanzi alle tendenze devastatrici della natura. Ora, parrebbe una stravaganza eppure molti dei personaggi dei romanzi di Sade incarnano con sorprendente esattezza la figura del collezionista e ne disegnano l'essenza fin nei moventi più oscuri dell'attitudine alla raccolta. Al pari di assassini seriali, e proprio come un amatore d'arte raduna quadri, essi "collezionano" vittime e in qualche caso – come nelle *Centoventi giornate* – le custodiscono accuratamente in appositi reclusori così da attingervi ogni volta che si accendano i loro desideri di sterminio. Gli oggetti che essi raccolgono – in un paradosso che rovescia radicalmente la dinamica della conservazione – sono destinati a scomparire di fronte alla voracità dei loro appetiti e ne chiamano ancora altri in una compulsione a riprodurre l'atto della presa di possesso che potenzialmente non avrà mai fine. Il gesto creativo del personaggio sadiano è d'altra parte sempre un atto distruttivo, si esprima nel comportamento "contro natura" (che per definizione nega la continuità della specie), nella variazione sul tema della sevizia, o piuttosto nella realizzazione di macchine ingegnose che della natura depravata siano il simulacro. Questo agire, che parrebbe una titanica affermazione della propria libertà, nella sua reiterazione si traduce invece in una sempre più soffocante coercizione. E sebbene nell'esecuzione di quel gesto, compiuto sempre con una maniacale cura per il particolare, il criminale voglia darsi esistenza, è quel gesto che si ricorda di lui per stringergli addosso con sempre maggiore forza le catene della natura. In un'altra scena di *Juliette*, a suo modo rivelatrice dell'intera opera di Sade Madame Delbène, badessa del monastero di Panthemont dove la protagonista si trattiene (e s'intrattiene) per qualche tempo, s'abbandona alla sua folle lussuria in una cripta tra una catasta di mummie,[30] residui corporali di olocausti sacrificati alle sue voglie passate. Persino in quell'atmosfera degna del più nero dei romanzi gotici, a Sade sarà giunta un'eco della Sicilia e di una delle attrattive nelle quali la sensibilità decadente e precocemente romantica di molti viaggiatori aveva trovato fonte di ispirazione: le *Catacombe* di Palermo.

Collezionare corpi ("d'anima vuoti")

Un gruppo di opere di Fabrizio Clerici, senza dubbio il pittore prediletto di Sciascia, s'intitola *Confessione palermitana*, e fornì più di una immagine alle

30. Sade, 1993, vol. II, p. 109.

copertine dei suoi romanzi.[31] Realizzati tutti verso la metà degli anni Cinquanta, in una iconografia che li accomuna al coevo *Sonno romano*, i quadri rappresentano una sorta di cripta metafisica nella quale alcune elegantissime dame di stucco – come uscite da uno degli oratori di Giacomo Serpotta – confessano i loro peccati a monaci ischeletriti, che in realtà paiono appena scesi dalle pareti delle catacombe palermitane. Ambienti putridi e raffinati a un tempo che ricordano proprio la pagina di Sade citata poco più su.

Similmente all'Etna, alle antichità siceliote e alla *Villa Palagonia*, le *Catacombe dei Cappuccini* divennero nel corso del XVIII secolo uno degli appuntamenti immancabili per i viaggiatori in cerca di emozioni estreme. E ancora una volta fu Patrick Brydone ad aprirne, per così dire, la porta letteraria. In più di un passo del suo *Tour* lo scozzese disegna i tratti di una nuova, sconcertante metamorfosi di un sentimento del Sublime che nella cripta palermitana avrebbe trovato il suo estremo e raccapricciante approdo. Al solito, lo scozzese entra in quel sacrario delle vanità con l'animo irriverente di chi non attende altro che sorridere della follia dell'uomo, e dei siciliani in special modo. Le mummie di quel cimitero sotterraneo sulle prime gli paiono formare «una grande collezione di statue»[32] entro le nicchie di un'improbabile galleria d'arte. Poi, a ben guardare, quelle figure secche e ghignanti gli rammentano tanti pezzi di stoccafisso. Infine, nuovamente torna la metafora dell'arte: al suo interlocutore egli scrive che «le salme non ispirano alcun orrore» e che pare di trovarsi al cospetto di «una grande galleria di quadri originali, dipinti dal vero dalla mano più accurata e spregiudicata. Bisogna ammettere che i colori sono un po' sbiaditi e che il pennello non è stato molto lusinghevole; ma non importa, è il pennello della verità, e non di un mercenario che desidera soltanto adulare»[33]. Ce ne sarebbe abbastanza da identificare l'embrione di una "estetica della morte", tanto cara alla generazione romantica di qualche decennio appresso. Houël, che visiterà il cimitero qualche anno dopo, ne avrebbe ricavato un'impressione assai differente: «Tutte queste figure hanno un atteggiamento particolare e sembrano conversare; è un quadro al tempo stesso odioso e grottesco, spaventoso e ripugnante; si è tentati di ridere e di fuggire. Tuttavia, data la singolarità di questo spettacolo, credo che un pittore non possa evitare di soffermarvisi per qualche tempo»[34]. Non sappiamo se Brydone e Houël mutuamente si conoscessero. Il resoconto dello scozzese era certo divenuto celeberrimo in tutta l'Europa: entrambi comunque fanno ricorso a similitudini analoghe (una collezione, una galleria, un quadro), come se la chiave più efficace per comprendere quello spettacolo non potesse che essere

31. Un particolare de *La media confessione palermitana* (1954) compare sulla facciata della sesta edizione di *Todo modo* (Adelphi, Milano 1995). Sempre per Adelphi, *Porte aperte* (1987) reca in copertina *Krak des Chevaliers* (1968). Clerici, comunque, aveva realizzato il progetto grafico per le copertine di *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (Sellerio, Palermo 1977) e de *L'affaire Moro* (Sellerio, Palermo 1978).
32. Brydone, 1968, p. 201.
33. Brydone, 1968, p. 202.
34. Houël, 1782, vol. I, p. 70.

quella artistica. Da lì a poco sarebbe seguita la visita di Ippolito Pindemonte (1779), che avrebbe trasfigurato quell'esperienza nel carme *Dei Sepolcri* pubblicato a Verona nel 1807. I versi del poeta neoclassico toccarono Sciascia per quel singolare contrasto che opponeva la loro freddezza piuttosto generica a un tema (e a un luogo) che tutto richiamavano fuorché distacco e leggerezza. *D'anima vuoti*[35], il saggio che lo scrittore dedicava alla visita del poeta veronese alle *Catacombe* palermitane avvenuta nel giorno dei morti, è in realtà un ripensamento – condotto su un sottile gioco morfologico e lessicale – sul nesso che lega nell'immaginario palermitano il nome del poeta e la pazzia. «Ma imprevedibile è il corso delle cose umane – scrive infatti Sciascia – e strani echi dà a volte la voce della fama: non Pindemonte oggi ci fa ricordare le catacombe dei Cappuccini, ma le catacombe ci fanno ricordare Pindemonte; senza dire che a Palermo il suo nome non è più legato a quella contemplazione della morte, ma alla vivente follia. Ormai da anni, dire via Pindemonti[36] è come dire il manicomio[37]. Per antonomasia, anzi, è la follia. Alla morte, nel nome del cavaliere Ippolito, si è sostituita la follia»[38]. In effetti, nell'immensa cripta dei cappuccini, nel significato simbolico che sottostà alla esibizione di centinaia di corpi rinsecchiti, sembra riunirsi in una sodalità coesa il triplice tema della collezione, della pazzia e della morte. Chi si volle fare esporre *post obitum* entro le nicchie di quelle pareti muffose è molto probabile che, per una fobia che attanaglia l'uomo di fronte alla distruzione del proprio corpo, avesse orrore del buio del sepolcro. Restare lì inchiodati per secoli, a impetrare fattezze sconce che in nulla sarebbero più corrisposte a quelle della vita, forse dava veramente l'illusione di far parte di una raccolta di oggetti preziosi, amorevolmente preservati dalla distruzione del tempo. I frati del convento su quella illusione e su quella vanità (era in effetti un privilegio da ricchi "sopravvivere" *in corpore* fuori dalla tomba) avevano costruito le loro fortune. Eppure, avverte Sciascia, «siamo di fronte al culto della morte il più ateo che si conosca»[39]. E quella vuotezza d'anima, lungi dall'essere – come nel verso di Pindemonte – l'inerzia di una morte che aveva risparmiato pietosamente i tratti dei viventi, è piuttosto la condizione di non essere mai stati vivi. Di essere stati, e di esserlo per l'eternità, semplicemente delle cose.

35. Sciascia, 1983c, pp. 121-124.
36. Il corsivo della lettera finale è nel testo originale.
37. Nella omonima via, per decenni, fu infatti ospitato l'ospedale psichiatrico di Palermo.
38. Sciascia, 1983c, p. 122.
39. Sciascia, 1983c, p. 124.

Bibliografia

Boltanski, L., Esquerre, A. (2019). *Arricchimento. Una critica della merce*. Bologna: Il Mulino.

Brydone, P. (1968). *Viaggio in Sicilia e a Malta* (V. Frosini Ed., F. Marenco & M. E. Zuppelli Tradd.). Milano: Longanesi (ed. orig. 1773).

Catalano, N. (2007). Nuovi graffiti del Carcere dell'Inquisizione a Palermo. *Kalós, arte in Sicilia* 19 (4), 10-14.

Catalano, C., Ferro, O., Lima, A.I., Mazzola, B., Sommantino, F., & Tuttolomondo O. (2015). *Disegni e graffiti dei prigionieri dell'Inquisizione. Atlante fotografico.* Palermo: Plumelia edizioni..

Civale, G. (2018). Descendit ad Inferos. *I graffiti dei prigionieri dell'Inquisizione allo Steri di Palermo.* Palermo. Palermo: University Press.

Di Vita, G. (1933). *I graffiti geografici del Carcere dell'Inquisizione di Palermo (secolo XVII)*. Palermo: Tip. Boccone Del Povero.

Fiume, G. (2017). "Strepitus silentii". I graffiti dei carcerati del Santo Uffizio a Palermo. *Giornale di storia*, 24, on-line su www.giornaledistoria.net.

Fiume, G., García-Arenal, M. (2018) (a cura di), *The Graffiti of The Inquisitorial Prison in Palermo: New Perspectives*, in "Quaderni storici", a. 53, n. 157, fasc. 1, aprile.

Fiume, G., & García-Arenal (Edd.). (2021[2]). *Parole prigioniere. I graffiti delle carceri del Santo Uffizio di Palermo*. Palermo: Istituto Poligrafico Europeo..

Goethe, J.-W. Von (1997[6]). *Viaggio in Italia*. (E. Castellani Trad.). Milano: Mondadori. (Ed. orig. *Italienische Reise*, 3 voll., Stuttgart-Tübingen, 1816, 1817, 1829).

Hachette, P. (2002). *Psychanalyse d'un choc esthétique. La villa Palagonia et se visiteurs*. Paris: L'Harmattan

Herder, J.G. (2010). *Plastica*. Palermo: Aesthetica (ed. orig. *Plastik*, Riga, 1778).

Houël, J. (1782). *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malthe et de Lipari, où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent ancore; des principaux Phénomenes que la Nature y offre; du Costume des Habitans, & quelques Usages. Par Jean Houel, Peintre du Roi* (voll. 4). Paris: De l'Impremerie de Monsieur (1782-87).

La Mantia, V. (1977[2]). *Origine e vicende dell'Inquisizione di Sicilia*, Sellerio, Palermo (prima edizione *L'Inquisizione in Sicilia: serie dei rilasciati al braccio secolare (1487-1732). Documenti su l'abolizione dell'Inquisizione (1782).* Palermo: Stabilimento tipografico Giannitrapani (1904).

Lima A.I. (Ed.). (2006). *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento: dagli studi di Giuseppe Spatrisano al progetto di Roberto Calandra con la consulenza di Carlo Scarpa*. Palermo: Flaccovio.

Mancuso, M. (2006). Identificati gli autori dei graffiti dello Steri. *Kalós, arte in Sicilia*,18 (3), 14-17.

Panetta, M. (2018). Testo e immagine nel 'Cavaliere e la morte' di Sciascia. *La letteratura italiana e le arti* (L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, & A. Stabile Edd. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016, pp. 1-10). Roma: Adi editore.

Pitrè, G. (1940). *Del Sant'Uffizio a Palermo e di un carcere di esso.* Roma: Società Editrice de Libro Italiano.

Praz, M. (2002). *La Villa dei Mostri*, in "Il Tempo", 23 febbraio 1978 (ora in Id., *Geometrie anamorfiche: saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, a cura di G. Pulce, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 118-122).
Sade, D.-A.-F. de (1993). *Juliette, ovvero le prosperità del vizio*. (P. Guzzi Trad., introduzione di G. Nicoletti, 2 voll.). Roma: Newton Compton
Scaduto, R. (2007). *Villa Palagonia. Storia e restauro*. Bagheria: Falcone editore.
Sciascia, L. (1964). *Morte dell'Inquisitore*. Roma-Bari: Laterza.
Sciascia, L. (1977). [G. Pitrè, G. Di Vita], *Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione*,(con una nta di L. Sciascia). Palermo: Sellerio. (Nuova ed., con una nota di G. Quatriglio, G. Pitrè, L. Sciascia, *Urla senza suono. Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione*, Sellerio, Palermo 1999).
Sciascia, L. (1983). *Cruciverba*. Torino: Einaudi.
Sciascia, L. (1983a). *Villa Palagonia*, in Sciascia, L. (1983), pp. 67-75.
Sciascia, L. (1983b). *Il secolo educatore*, in Sciascia, L. (1983), pp. 42-52.
Sciascia, L. (1983c). *D'anima vuoti*, in Sciascia, L. (1983), pp. 121-124.
Sciascia, L. (1988). *Il cavaliere e la morte*. Milano: Adelphi.
Sciascia, L. (1989). *Una storia semplice*. Milano: Adelphi.
Sciascia, L. (1989a). *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. Palermo: Sellerio.
Sciascia, L. (1989b). *Quadri come diamanti*, in Sciascia, L. (1989a), pp. 30-43.
Sciascia, L. (1992[2]) *Morte dell'Inquisitore*. Milano: Adelphi.
Sciuti Russi, V. (2006). Una proposta di lettura: tra impero e riformismo illuminista. *Kalós, arte in Sicilia*, 19 (4), 15-17.
Tedesco, N. (1986). *L'immago espressa. Villa Palagonia tra norma ed eccezione*. Siracusa: Ediprint.
Vicari, N. (2019). *Lo Steri di Palermo sede del Rettorato universitario. Guida al restauro di Roberto Calandra e Carlo Scarpa negli anni Settanta del Novecento*. Palermo: Caracol.